

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

"Il malessere obbligatorio della moda"

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/154854> since 2016-06-11T18:22:30Z

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

IL MALESSERE OBBLIGATORIO DELLA MODA

Come tutti i fenomeni socioeconomici, anche la moda può e deve essere considerata secondo ottiche molteplici e assai diverse seppure assolutamente non incompatibili. Una di queste naturalmente dovrebbe quella che mette in evidenza i numerosi aspetti industriali tecnici ed economici che condizionano le scelte dell'abbigliamento e ne determinano la produzione, facendone un fenomeno in un certo senso artificiale, frutto di scelte industriali e di marketing, secondo l'ottica dei produttori; sono aspetti certamente importantissimi, ma che non saranno qui considerati per limiti di spazio e di competenza. Privilegerò invece il punto di vista della *semiotica della cultura*, che si interroga sul modo in cui i fenomeni sociali producano senso, e viceversa su come il senso condiviso di una società (espressi nella sua ideologia, teologia, nei suoi miti) si materializzi in fatti sociali, in pratiche, comportamenti e manufatti. Secondo quest'ottica, la moda accade, oltre ad essere prodotta, ha degli aspetti in un certo senso simili al linguaggio. Come scrisse Umberto Eco a proposito dell'architettura:

la semiologia non è solo la scienza dei sistemi di segni riconosciuti come tali, ma la scienza che studia tutti i fenomeni di cultura come se fossero sistemi di segni basandosi sull'ipotesi che in realtà tutti i fenomeni di cultura siano sistemi di segni, e cioè che la cultura sia essenzialmente comunicazione (Eco, 1968:192)

Da questo punto di vista deve essere considerata fra l'altro:

- come un meccanismo di *regolazione dei tempi sociali* di diffusione dei costumi/segni, in relazione alla struttura sociale

- come un modo per articolare questi segni particolari a forte carattere performativo/perlocutorio che ho proposto di chiamare le *marchiature* che definiscono i *ruoli sociali* e dunque portare all'*apparenza* la struttura culturale della società (Volli 2014)

- come un complesso di tecniche di *estetizzazione della vita quotidiana*, che si estendono ben al di là dell'abbigliamento, avendo a che fare con la sensibilità e il gusto, cioè con il livello della *sostanza dell'espressione* delle marcature

- come l'affermazione di un *sistema implicito di valori* che può essere interrogato dal punto di vista delle ideologie e dei rapporti sociali (gender, classi, identità) e descritto come una parte centrale dell'Enciclopedia (Eco 1985) condivisa da chi indossa e chi incontra un certo abbigliamento

- come una forma di *disciplina del corpo*, che prende in carico la presenza sempre inquietante dei corpi concreti degli esseri umani e li *addomestica*, innanzitutto *rivestendoli* (Calefato 1986) e poi riportandoli a categorie generali, al di là del loro immediato essere *carne* (Sartre 1943, parte terza, III, 2)

In questo articolo mi occuperò soprattutto dell'ultimo aspetto, che in genere è meno considerato degli altri in relazione alla moda, anche se naturalmente esiste

un grande lavoro generale sui temi della biopolitica (mi limito a citare qui Foucault 1978, 2005; Esposito 2004), dei gender studies, della regolamentazione sociale della sessualità e su argomenti analoghi che in veste questo tipo di problemi..

Il riferimento dell'abbigliamento e della moda al corpo è *ovvio*, ma per nulla semplice. Proviamo a definirne progressivamente i contorni. In primo luogo, c'è una *considerazione materiale* che vincola ogni forma di abbigliamento al corpo, non solo dal punto di vista *funzionale* (gli abiti sono sempre fatti *per* coprire il corpo, sono mezzi realizzati al fine di questo rivestimento, quale che sia la ragione di esso, e dunque stanno *al suo servizio*). Vi è anche un aspetto più banalmente *materiale* che di solito si dà per *scontato*: a parte rare eccezioni come protesi e corazze, per ovvie ragioni di comodità gli abiti sono sempre realizzati in tessuto più o meno morbido, il che comporta che non *possano* materialmente sorreggersi da sé, che senza un appoggio perdano la loro forma e la loro natura tridimensionale. Sul piano fisico gli abiti hanno bisogno del corpo per non ridursi a cenci. Il corpo è il necessario supporto per gli artefatti di tessuto che ne hanno bisogno per *apparire come abiti*; anche i supporti artificiali su cui sono appoggiati ed esposti (grucce, manichini) necessariamente rispecchiano la forma del corpo. Vi è dunque una *complementarietà* ovvia: l'abito *avvolge* il corpo e come vedremo lo costringe e lo modifica, ma è da esso *sostenuto*, gli dona la sua *apparenza sociale* ma ne riceve sostanza e tridimensionalità, in un certo senso identità. *L'abito dà forma del corpo, ma il corpo dà forma all'abito*. I due oggetti sociali si definiscono, e dunque in un certo senso si delimitano a vicenda, non possono vivere senza l'altro.

Ma gli abiti ovviamente non delimitano solamente la forma naturale del corpo, ne modificano la percezione. Procedendo dall'esterno della visione verso l'interno della sostanza, innanzitutto gli *danno rilievo e salienza percettiva* con colori, decorazioni, disegni, ricami ed effetti di volume realizzati con dispositivi come strascichi, guardinfanti, panier, crinoline, tacchi, parrucche; in secondo luogo *lavorano sulla sua forma percepita* modificando dal di fuori i contorni del corpo con imbottiture, con forme aderenti oppure con volumi abbondanti e panneggi; poi *ne influenzano la vista* con scollature e opacità, effetti cromatici e tattili. Vi è poi un quarto livello particolarmente significativo che è la capacità degli indumenti di *modificare effettivamente le forme del corpo* con effetti meccanici, sostegni, costrizioni, fasciature, allacciature, compressioni, sostegni, dispositivi che obbligano a modificare la postura come i tacchi. Avvicinandosi ancora, la moda *scrive la superficie* del corpo, con scarificazioni, tatuaggi, trucchi, tinture, trattamenti vari del pelo corporeo. E infine la *struttura* stessa del corpo può essere in vario modo influenzata, con l'ingrassamento o il digiuno, l'esercizio fisico che modella i muscoli, i vari apparati che forzano gli organi, per esempio accorciando e rattrappendo i piedi delle donne cinesi, allungando il collo o il labbro inferiore in varie popolazioni africane.

Dato che neppure quella che noi consideriamo “normalità” è esente da tali pratiche, perché per esempio anche nella nostra cultura come in tutte le altre i peli del corpo (capelli, barba, vello pubico) sono sempre *trattati* in qualche modo, il corpo è obbligatoriamente *coperto* in certe zone e non in altre (Duerr 1991, la selezione sessuale in una certa società privilegia certe forme e colori (quelle

"belle": Etcoff 1999, Synnott 1993, Marwick 1989) a discapito di altre e così via, si può dire che la nostra specie non conosca mai corpi *naturali* ma sempre li usi come strumento di comunicazione (Synnott 1993) e li sottoponga ad abitudini variabili nel tempo e nello spazio e dunque a mode. Quanto questa caratteristica, unica nella nostra specie fra tutti gli animali, debba essere presa fra i tratti definitori della condizione umana, è una questione essenziale che non è possibile affrontare qui.

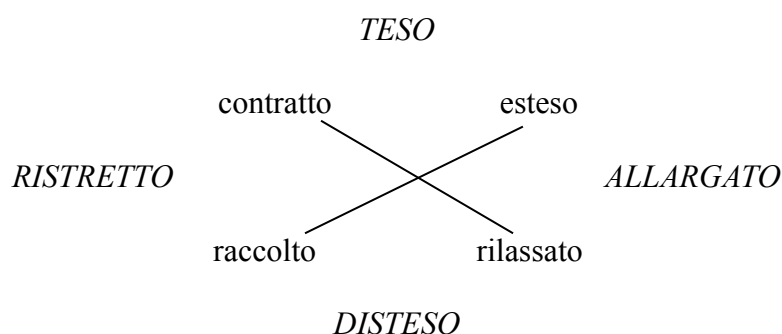
Ciò che vale la pena di sottolineare è che questi interventi non solo non sono naturali ma culturali ma anche per lo più non sono neppure spiegabili in termini di funzionalità pratica. Ci copriamo per proteggerci dalle intemperie e dalle aggressioni di agenti esterni, certamente: ma questa, legata al nostro benessere è solo una delle ragioni di un comportamento che ne ha molte che non rispondono affatto a una logica di questo tipo. Scarificazioni, tatuaggi, tacchi, vestiti rigidi come in generale sono gli abiti da cerimonia, piedi rattroppiti delle donne cinesi, colli allungati di quelle africane, parrucche che offrono facile ospitalità agli insetti nel costume maschile settecentesco, colletti chiusi di celluloidi per gli uomini dei prime decenni del Novecento, busti che soffocano la respirazione delle donne dell'Ottocento, burka islamici che sono vere prigioni di stoffa per le donne afgane, pesanti indumenti neri che coprono tutto il corpo per le loro cugine mediorientali sotto il clima caldissimo di quelle terre, abiti scuri pesanti e cappelli di pelliccia per certi gruppi di ebrei ultraortodossi in Israele: sono solo alcuni esempi del fatto generale che i costumi non si piegano affatto al benessere del corpo e spesso lo contrastano consapevolmente. La nostra moda, che comunque la consideriamo è sempre un'articolazione delle regole del costume europeo, ha spesso favorito questo atteggiamento, inventando per esempio gonne strette e tacchi a stiletto con cui è difficile camminare, busti che a viva forza disegnano vitini di vespa, camice inamidate e pantaloni aderenti e nodi di cravatta. Si potrebbe pensare che questi dispositivi abbiano a che fare con pratiche di oppressione di genere, colpendo prevalentemente le donne. E' probabile che sia così, perché questo è vero di tutta la moda occidentale moderna, che si dedica soprattutto a disegnare con sfarzo (che corrisponde spesso al disagio fisico) il corpo femminile; ma elementi di oppressione del corpo non mancano anche nell'abbigliamento maschile e dunque ogni spiegazione non può essere cercata solamente su questo piano.

Scorrendo una qualunque raccolta di figurini di storia del costume e della moda dal punto di vista del rapporto col corpo è evidente a prima vista che l'orientamento generale di lunga durata di questa storia non va affatto nel senso della comodità e dell'agio, ma della rigidità e della compressione del corpo. Questa regola non è universale: l'abbigliamento greco e romano e quello egizio dimostrano che, sia pure con una certa prevalenza di abbigliamento abbondante e rigido nei gradi alti della società, vi sono stati importanti tradizioni di costume che non hanno privilegiato la costrizione e la scomodità. Ma non si tratta neppure di un caso isolato. Nel mondo islamico, infatti, come in quelli indiano e giapponese, è facile vedere tendenze analoghe alle nostre, sia pure nella differenza dei gusti e dei ruoli sociali.

Una controprova interessante è fornita per così dire "a contrario" dalle vicende degli ultimi decenni del sistema della moda occidentale, ormai esteso per l'egemonia della pop culture americana a quasi tutto il mondo. Si è

progressivamente creata in tutto il mondo euroamericano una situazione culturale in cui progressivamente i valori del *tempo libero e della wellness* ma soprattutto *dello sport* hanno raggiunto un'importanza decisiva fra i valori sociali condivisi e paradossalmente l'agonismo del corpo (lo sport) è diventata la sola pratica incontestabile (dunque non antagonizzata da alcuno: né dai "rivoluzionari" né dagli "spirituali", né dai conformisti né dagli alternativi, né dai comunisti né dai capitalisti né dai fascisti), una situazione così *ovvia* che si fa fatica a pensare che questi valori e le pratiche che lo esprimono non hanno più di due secoli, anche se si possono rintracciare precedenti in realtà assai diversi. In questa situazione vi è stata certamente secondaria l'apertura del paradigma vestimentario alle esigenze funzionali di queste attività (leggerezza, facilità di articolazione del corpo, comodità, mancanza di costrizione) e invece si è creato un *secondo paradigma* dell'abbigliamento, a sua volta articolato in abbigliamento sportivo (dei diversi sport) del tempo libero, "casual", informale ecc. Le origini di questo secondo paradigma risalgono probabilmente all'inizio del secolo scorso con l'affermazione dei Jeans non più come abito da lavoro ma come indumento da tempo libero; nel frattempo le tipologie incluse in questo comparti si sono enormemente arricchite (inclusendo anche la tuta, probabilmente inventata dall'artista futurista Ernesto Michahelles detto "Thayaht" e da suo fratello Ruggero Alfredo detto "Ram" (<http://bau-house.blogspot.it/2012/02/la-tuta-di-thayaht.html>, visto il 16 aprile 2014). Si sono sviluppate forme di moda, sia sui marchi che sui colori e sui modelli di questo abbigliamento, ma esso è rimasto sempre altro rispetto al filone centrale della moda "elegante" non l'ha affatto contaminata con la sua comodità, è rimasto culturalmente ben distinto, anche se nella maggior parte dei guardaroba sono presenti esempi di entrambi i modelli.

E' il caso dunque di chiedersi la ragione di questa scelta fondamentale della moda occidentale (e non solo) verso la costrizione del corpo e la scomodità, anche se i materiali usati possono essere nei casi più prestigiosi, particolarmente morbidi e comodi. La costrizione e la scomodità non devono essere necessariamente vissute, non si tratta di indossare davvero cilici, non si mira evidentemente all'ascesi. Ma queste caratteristiche devono essere visibili. Se prendiamo in considerazione una variante del noto quadrato semiotico della tensione (Zilberberg 1993),



è abbastanza evidente che l'abbigliamento *elegante*, di cui la moda, nel sistema europeo degli ultimi secoli, è la parte più creativa e volatile che si lascia dietro per decenni le regole persistenti dell'abbigliamento *formale* si situa sul lato sinistro del quadrato, fra le categorie che *restringono* il corpo, lo *disciplinano* innanzitutto limitando la sua *libertà di movimento*, ovvero lo *spazio proprio* che

l'abito consente al corpo. Talvolta questa *restrizione* diventa *compressione* come nei busti, nei reggiseni push-up, nei colletti rigidi chiusi, nelle gorgiere ecc. Talaltra è semplicemente l'esigenza di *compostezza* che deriva anche solo dalla sovrapposizione degli indumenti (le numerose gonne sovrapposte di molti costumi tradizionali, i manti di velluto e le toghe di ermellino dei sovrani ecc.). Il fatto che in questa maniera si possa allargare lo *spazio visibile* cioè quello occupato all'esterno con strascichi, panier e mantelli non contraddice affatto tale restrizione, anzi in qualche modo ne rafforza l'effetto, stabilendo una *imponenza* e una *fermezza* dell'eleganza che è il risultato combinato degli ostacoli al movimento (magari gestiti anch'essi con *eleganza*, cioè con *compostezza*, per esempio nella danza). Certamente l'eleganza non comporta mai quell'*allargamento* dello spazio proprio che negli abiti sportivi o in quelli della vita familiare dà luogo alla *comodità*. "Comodo" si usa dire infatti un abito (o un paio di scarpe) largo e informale.

Ma la categoria dell'eleganza sul lato sinistro del quadrato, quello della *restrizione*, non è necessariamente il vertice superiore della *tensione*, cioè la categoria "contratto": l'abilità di chi produce il lusso e la qualità dei materiali usati stanno anche nel fatto di produrre degli indumenti che si possano indossare in maniera *distesa* e dunque "raccolti" piuttosto che "contratti", sempre che ciò sia possibile. Quel che importa non è certo la sensazione soggettiva sgradevole di chi fosse costretto a una *contrazione* da abiti scomodi, ma l'impressione suscitata all'esterno. Siamo nell'ambito del "far vedere" e dunque dell'"apparire" *ristretti* o meglio *composti*, non del sentirsi tali o dell'esserlo davvero. Quel che l'eleganza intende produrre è un *effetto visibile* non necessariamente *un'azione fisica*, ma spesso non può ottenere quello senza questa. In ogni caso è evidente che vi è una contrapposizione fra eleganza e benessere dell'abbigliamento.

Bisogna naturalmente chiedersi il perché di questa scelta fondamentale, che è un parametro estetico generale dei codici vestimentari occidentali almeno dal tardo Medioevo in poi. Non vi sono teorie interamente convincenti su questo punto, che io sappia, e vale dunque la pena di elencare diversi fattori che probabilmente hanno contribuito a tale orientamento.

Il primo punto da considerare è il carattere oppositivo della moda e dell'eleganza in generale. Per essere percepito come tale l'abbigliamento elegante deve stabilire una *differenza* rispetto al modo comune di vestire, pur rispettando in sostanza le stesse regole tipologiche e sintattiche. Deve essere "lo stesso" (un abbigliamento accettabile secondo il costume del tempo, del genere e della condizione sociale, una tunica a Roma, un abito a tre pezzi nell'Ottocento, un sari in India), ma anche altro, cioè deve avere delle qualità sistematiche che lo differenzino, che stabiliscano a prima vista quella che con Bordieu (1979) potremmo chiamare "distinzione". Di fatto queste qualità hanno per lo più a che fare fra gli altri caratteri con l'impedimento e la negazione visibile della comodità, come abbiamo visto. Dunque si tratta di trovare delle spiegazioni per questa specifica opposizione che congiunge eleganza e restrizione dello spazio e del movimento.

Vi sono due altre considerazioni che possono soccorrere. La prima può essere derivata dall'"antropologia teatrale" di Eugenio Barba (1993). La

costrizione dell'abbigliamento modifica l'equilibrio del corpo, rendendolo più difficile, "di lusso" e questa è una condizione caratteristica di ogni situazione scenica. Come riassume Ferdinando Taviani (2000)

Lo spreco d'energia che caratterizza il comportamento scenico non è casuale o scomposto. È articolato soprattutto tramite tre vie: la ricostruzione dell'equilibrio di base; la dilatazione del contrimpulso che connota anche i movimenti quotidiani o spontanei; l'uso delle 'finte'. La ricostruzione dell'equilibrio di base è facilmente individuabile in ogni tradizione performativa. Quale che sia la cultura o la tradizione, appena si lavora sull'organismo umano in situazione di rappresentazione organizzata si cambiano le basi del suo equilibrio. Il comportamento dell'attore-danzatore è sempre edificato su un equilibrio instabile - un 'equilibrio di lusso' dice Barba "che mobilita le energie e obbliga a impegnare soprattutto il tronco, sicché ogni movimento è come se si originasse nel tronco e non negli organi periferici del corpo (gambe, braccia, collo).

E' chiaro che eleganza e moda, in un modo o nell'altro servono anche a mettere il soggetto che ne usa i prodotti in una "situazione di rappresentazione" (Barba) di cui il "comportamento scenico" degli attori di teatro è la punta estrema, ma non certo isolata. Le modelle in passerella, le signore alla prima dell'opera, i signori in smoking, i leader politici o economici che partecipano a eventi pubblici, i personaggi in discoteca in una misura o nell'altra si rappresentano, attuano un comportamento di tipo particolare e per farlo devono utilizzare in un modo o nell'altro l'"equilibrio di lusso" che teorizza Barba. Gli abiti "scomodi" contribuiscono certamente a questo effetto, imponendo per esempio un'andatura particolare coi tacchi alti o una postura eretta con le giacche abbottonate.

Oltre alla spiegazione scenica e non necessariamente contrapposta con questa, è utile citare qui ben nota l'ipotesi di Thorstein Veblen (1899):

We find things beautiful, as well as serviceable, somewhat in proportion as they are costly. With few and inconsequential exceptions, we all find a costly hand-wrought article of apparel much preferable, in point of beauty and of serviceability, to a less expensive imitation of it, however cleverly the spurious article may imitate the costly original [...]. But the function of dress as an evidence of ability to pay does not end with simply showing that the wearer consumes valuable goods in excess of what is required for physical comfort. [...] But dress has subtler and more far-reaching possibilities than this crude, first-hand evidence of wasteful consumption only. If, in addition to showing that the wearer can afford to consume freely and uneconomically, it can also be shown in the same stroke that he or she is not under the necessity of earning a livelihood, the evidence of social worth is enhanced in a very considerable degree. **Our dress, therefore, in order to serve its purpose effectually, should not only be expensive, but it should also make plain to all observers that the wearer is not engaged in any kind of productive labor.** [neretto mio UV] In the evolutionary process by which our system of dress has been elaborated into its present admirably perfect adaptation to its purpose, this subsidiary line of evidence has received due attention. A detailed examination of what passes in popular apprehension for elegant apparel will show that it is contrived at every point to convey the impression that the wearer does not habitually put forth any useful effort. It goes without saying that no apparel can be considered elegant, or even decent, if it shows the effect of manual labor on the part of the wearer, in the way of soil or wear. [...] Much of the charm that invests the patent-leather shoe, the stainless linen, the lustrous cylindrical hat, and the walking-stick, which so greatly enhance the native dignity of a gentleman, comes of their pointedly suggesting that the wearer cannot when so attired bear a hand in any employment that is directly and immediately of any human use. Elegant dress serves its purpose of elegance not only in that it is expensive, but also because it is the insignia of leisure. It not only shows that the wearer is able to consume a relatively large value, but it argues at the same time that he consumes without producing.

The dress of women goes even farther than that of men in the way of demonstrating the wearer's abstinence from productive employment. It needs no argument to enforce the generalization that the more elegant styles of feminine bonnets go even farther towards making

work impossible than does the man's high hat. The woman's shoe adds the so-called French heel to the evidence of enforced leisure afforded by its polish; because this high heel obviously makes any, even the simplest and most necessary manual work extremely difficult. The like is true even in a higher degree of the skirt and the rest of the drapery which characterizes woman's dress. The substantial reason for our tenacious attachment to the skirt is just this; it is expensive and it hampers the wearer at every turn and incapacitates her for all useful exertion. The like is true of the feminine custom of wearing the hair excessively long.

L'argomentazione di Veblen, anche se per certi versi è un po' semplicistica e riduzionistica è molto interessante per noi qui perché specifica e rende concreta la considerazione di Bordieu sulla "distinzione", che deve essere riconosciuta e resa visibile almeno a quelli che la condividono. La condizione di eccezione espressa dall'ideale dell'eleganza (una parola che non a caso deriva del verbo "eligere", cioè scegliere), dovendo esibire una condizione sociale di *non fare* (non lavorare fisicamente) si sostanzia in un *non poter fare*, cioè nella presenza di dispositivi che rendono impossibile il lavoro fisico o ne tradirebbero facilmente le tracce.

In questa linea di analisi possiamo leggere anche le spiegazioni biologiche di certe caratteristiche animali secondo quel che viene chiamato "il principio del handicap" proposto dal biologo israeliano Amotz Zahavi (1997) per spiegare il grande costo apparentemente inutile di caratteristiche come le corna del cervo o la coda del pavone, organi "inutili" ma privilegiati nella selezione sessuale, che sono largamente presenti nel mondo animale. La ragione di tali caratteristiche anomale, ma spesso selezionate dall'evoluzione naturale sarebbe comunicativa: gli animali portatori di tali ingombri segnalerebbero con questi il fatto di essere sufficientemente robusti e vitali per poterseli permettere e dunque sarebbero scelti nella selezione sessuali in quanto più forti e sani. In analogia, non sono gli abiti più comodi a sottolineare il potere, ma quelli (almeno in apparenza)

Al di là delle argomentazioni psicologiche, socioeconomiche e psicologiche che ho citato, dal punto di vista semiotico è importante sottolineare che esiste un contrasto netto nella nostra cultura fra eleganza e wellness e che questo contrasto funziona secondo la stessa logica che informa il funzionamento semiotico degli abiti e delle altre forme di marcatura: vestire in una certa maniera, usare una certa pettinatura, vivere in una certa casa o utilizzare certi accessori dice semplicemente che chi lo fa è una persona della categoria sociale che *può o deve portare quelle apparenze*, avanzando la *pretesa* implicita di *essere trattati come si deve quando si è quel che si appare* grazie a tale marcatura. Apparire *composti* e padroni di sé in uno spazio *contenuto* ma dominante è nella nostra cultura la tipica posizione egemonica, e segnarsi in questa maniera agli occhi di se stesso, oltre che degli altri vale bene la sopportazione di qualche disagio.

Ugo Volli
Università di Torino

BIBLIOGRAFIA

Barba, Eugenio,

1993 *La canoa di carta*, Il Mulino, Bologna

Bourdieu, Pierre.

1979 *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Les Éditions de Minuit, Paris

Calefato, Patrizia

1986 *Il corpo rivestito*, Edizioni del Sud, Bari

Duerr, Hans Peter

1988 *Der Mythos der Zivilisationprozess - Nacktheit und Scham*, Suhrkamp, Frankfurt

Eco, Umberto

1968 *La struttura assente*, Bompiani, Milano

1985 *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino

Esposito, Roberto

2004 *Bios. Biopolitica e filosofia*, Einaudi,

Etcoff, Nancy

1999 *The survival of the prettiest*, Doubleday, New York

Fabbri, Paolo, Marrone, Gianfranco (eds)

2002. *Semiotica in nuce* vol. II. Teoria del discorso, Meltemi Roma.

Foucault, Michel

1978. *La volontà di sapere*, Feltrinelli,

2005, *Nascita della biopolitica* (corso al Collège de France 1978-1979), Feltrinelli, Milano.

Marwick, Arthur

1988 *Beauty in History*, Thames and Hudson, London

Sartre, Jean Paul

1943 *L'Être et le Néant*, Ed. Gallimard, Paris

Synnot, Anthony

1993 *The body social*, Routledge, London-New York

Taviani, Ferdinando

2000 "Attore" in *Universo del corpo*; Treccani, Roma

Veblen, Thrstein

1899 *The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions*, MacMillan, New York

Volli, Ugo

2014, "Senso e marcatura", Atti del congresso AISS di Rimini, ottobre 2013, in stampa

Zahavi, Amotz

1997 *The handicap principle: a missing piece of Darwin's puzzle*, Oxford Un. Press, Oxford.

Zilberberg, Claude

1993 "Seuils, limites, valeurs", in *On the Borderlines of Semiotics*, Imatra, Oylä-Vuoksi; trad. it.

"Soglie, limiti, valori", in Fabbri, P., Marrone, G., (eds) 2002, pp. 124-138